

Revista de Literaturas Modernas
Número 37 (2007) 247-272

REGISTROS DISCURSIVOS POSMODERNOS: RAJATABLA, DE LUIS BRITTO GARCÍA, O LA ESTÉTICA DEL FRAGMENTO

María Antonia Zandanel
Universidad Nacional de Cuyo

Resumen

Enmarcada en el ámbito amplio del pensamiento posmoderno y, en lo literario, dentro del fenómeno que la crítica ha denominado posboom, Luis Britto García ha construido una de las obras más fascinantes de la literatura venezolana actual, donde predominan un humor ácido y corrosivo, una imaginación desbordada que no sabe de fronteras, una acentuada erudición y un agudo sentido crítico.

*Este artículo se centra en el análisis de las posibilidades genéricas de su obra *Rajatabla*, publicada a comienzos de la década del 70. Su particular modo de construcción a partir de la suma de breves enunciados, su polifacético diseño estructural y la amplitud semántica que logra un universo asfixiante y apocalíptico plantean una serie de problemas en torno a su posible clasificación genérica para el que resulta esclarecedor el concepto de minificción.*

Palabras clave: literatura hispanoamericana - literatura venezolana - minificción - microrrelatos - posmodernidad - posboom - Luis Britto García - *Rajatabla*

Abstract

Framed in the broad scope of postmodern thought, and literary, within the phenomenon that critics have called post boom, Luis Britto Garcia has

built one of the most fascinating works of current Venezuelan literature. Acid and corrosive humor predominates in the book, as well as an overwhelmed imagination that knows no borders, a marked scholarship and a keen critical sense.

*This article focuses on the analysis of the generic potentialities in his work *Rajatabla*, published at the beginning of the 70's. His particular mode of construction on the basis of the amount of brief statements, and its multifaceted structural design as well as the semantic extent that conforms a suffocating and apocalyptic universe raise a number of concerns about its possible generic classification for which the concept of mini fiction is illuminating.*

Keywords: Latin American literature - Venezuelan literature – mini fiction – micro stories - post modernity – post boom - Luis Britto Garcia – *Rajatabla*

Introducción

Para entender el pensamiento finisecular, el que signó sobre todo la segunda mitad del siglo XX, debemos posicionarnos en la encrucijada de la Modernidad-Postmodernidad. Esto con el objetivo de analizar el debate que se entabló en torno al espíritu, el talante y los ideales que impregnaron los estadios del pensamiento, en el marco tanto político como cultural de los turbulentos tiempos finiseculares, hasta configurar una modalidad de expresión difusa, relativista, finitista, por momentos apocalíptica, ajustada en su espíritu al umbroso fin de siglo transitado.

Ambos vocablos componen un particular binomio cuyos términos se complementan y se excluyen, en un singular juego de opuestos. Tal como si la Postmodernidad entrañara una actitud de rebeldía e inconformismo ante los postulados de la Modernidad, al punto de quebrar sus más sólidos fundamentos o,

alternativamente, pudiera leerse ella misma -tal como proponen algunos autores- como una prolongada Modernidad.

Para Afonso de Toro es con el argentino Jorge Luis Borges, a partir de la publicación de *Ficciones* (1939-1944) que el concepto de postmodernidad se instala en Latinoamérica¹. Lo cierto es que los verdaderos comienzos de este nuevo modo de posicionarse frente a la realidad para formalizar discursivamente la mutable variedad de nuestros “mundos posibles”, se nos presenta como un dato un tanto difuso y difícil de precisar con exactitud.

En el ámbito literario, los comienzos de la década del '70 verán apagarse la estrella del “Boom” o de los registros discursivos correspondientes a la Nueva Novela Latinoamericana, cuya nota distintiva está determinada por lo que se llamó “una crisis de representación”, por la “tendencia de ciertos escritores a cuestionar su propia capacidad de observar, describir e interpretar la realidad mediante el empleo acrítico del lenguaje referencial”². Si el hombre es capaz de poner en tela de juicio su competencia para conocer la realidad, como inevitable consecuencia deviene la imposibilidad de representar por medio del lenguaje aquello que se reconocía como la realidad o como el mundo circundante y que, como tal, se transmutaba estéticamente.

Si la década del '60 fue el momento de máximo esplendor de este modelo escritural, es durante la década siguiente que los signos de un nuevo modo de percepción y representación de la realidad, caracterizado por una marcada voluntad de transformar el mundo, va perfilándose paulatinamente. “La publicación de la primera novela de Skármeta, *Soñé que la nieve ardía*, en 1975, podría marcar el punto de partida del *posboom*, que alcanzó su primer incuestionable triunfo con *La casa de los espíritus* (1982) de Isabel Allende”³. Si bien discutible, esta toma de posición de Shaw está aceptando una nueva forma de ficcionalizar el mundo circundante y su problemática concepción.

También Skármeta procura interpretar los signos de los nuevos tiempos y se inclina por la defensa de “una narrativa comprometida y ambientada en la urbe latinoamericana”⁴. En el

ensayo del año 1979 enumera siete características que pueden encontrarse en las novelas de este período: 1. La sexualidad como tema privilegiado; 2. la exuberancia vital: “La afirmación de la vida frente a sus limitaciones”; 3. la espontaneidad; 4. la cotidianidad: “Nosotros nos acercamos a la contemporaneidad con la obsesión de un miope”; 5. la fantasía: “la aceptación de la cotidianidad como punto de arranque para la fantasía”; 6. la coloquialidad: “encontramos en el lenguaje coloquial la herramienta adecuada para trabajar la realidad”; 7. la intrascendencia: “una desproblematizada asunción de la humilde cotidianidad como fuente abastecedora de vida e inspiración”⁵.

En este contexto, Luis Britto García ha construido una de las obras más fascinantes de la literatura venezolana actual, donde predominan un humor ácido y corrosivo, una imaginación desbordada que no sabe de fronteras, una acentuada erudición y un agudo sentido crítico para juzgar no sólo los hechos del presente -del suyo propio- sino también ciertos episodios del pasado histórico⁶ que se encargará de recrear. La escritura del narrador venezolano persigue, en particular, a partir de los diversos testimonios que ha dejado su nutrida producción literaria, la resignificación de la historia y de los estudios culturales, los de su país y los de toda América Latina.

Los planteos del género en *Rajatabla*

Uno de los primeros dilemas a dilucidar en torno a esta obra⁷, es el que se plantea en atención a la problemática del género, sus límites y sus fronteras, en tanto está constituida por una “suma de breves enunciados que rechazan una clasificación genérica y que proponen la totalidad de un universo”⁸. Esto le confiere a los relatos su naturaleza proteica, su variabilidad de intertextos, una acentuada hibridez genérica, esa entidad fronteriza, su actitud disolventemente transgresora, que alcanza, inclusive, a la arbitraria mezcla de géneros. También estos aspectos, sumados, le otorgan a la obra un tinte peculiar: ese que caracteriza a la sumatoria de secuencias narrativas que procuran, simplemente,

mostrar las quebraduras de un mundo que nos des-cobija, en el cual el hombre se encuentra como arrojado en un ámbito hostil y, como consecuencia, sumido en un total desamparo, nota que aparece como una constante en los diversos fragmentos de *Rajatabla*.

Por todo esto debiéramos preguntarnos si nos encontramos ante una colección de relatos o de fragmentos narrativos, si tenemos en cuenta la simetría gráfica de los mismos, o su brevedad y densidad narrativo-descriptiva tanto como la alternancia y variedad temática. Cabe también la posibilidad de leerla como una novela, tal como lo propone la contratapa registrada en la primera edición, interesante paratexto y, en ese caso, sería lícito abordarla como un constructo postmoderno. Esta mirada es también posible en la medida en que la obra configura un universo que, aunque parcelado, confuso y quebrado, resulta para el lector un todo fuertemente significativo, donde ciertas marcas textuales le permiten identificar, más allá de la diversidad de los registros, los signos característicos del tiempo en el que se encuentra inmerso.

En la segunda edición de Alfadil (1995), esta referencia paratextual, que pregunta acerca de su configuración novelesca, sugestivamente, desaparece. Registra, en cambio, que se trata de una suerte de

[...] acumulación de testimonios, sobre situaciones límites que exploran las últimas fronteras de la imaginación y un centro de dispersión de setenta y cuatro universos, poseídos cada uno de ellos de su particular forma de caos y cuyo peor rasgo es -acaso-, la semejanza intranquilizadora con ese territorio resbaladizo que llamamos realidad⁹.

Cabría indagar también en qué punto de articulación el texto transgrede libremente las fronteras genéricas y sobrepasa los límites canónicos que separan una de otra formulación discursiva, tarea que nos permitiría dilucidar con definitiva eficacia el dilema

planteado¹⁰, más allá de constituirse este debilitamiento de las fronteras en uno de los rasgos caracterizadores de la impronta postmoderna. Sonia García se encarga de marcar este carácter pendular: "Obra difícil de clasificar, -dice- para algunos críticos es una colección de cuentos, mientras para otros es novela"¹¹.

Esta dualidad genérica que caracteriza su escritura, la quebradura de sus perfiles, una cierta fragilidad constructiva, la amplitud de estratos semánticos de las siete partes que formalizan el recorrido diegético, son aspectos que tornan dificultosa su clasificación, al tiempo que destacan el carácter absolutamente proteico de los fragmentos. Alicia Sarmiento señala otra dificultad, la que nos compromete a determinar para su cabal comprensión

[...] el estatuto de un texto narrativo fundándose exclusivamente en la canonización de un modelo formal y, menos aún, en elementos del plano semántico. De allí que sólo en la presencia del modo diegético de representación de las acciones pueda buscarse algo así como la naturaleza de la narratividad, además de la presencia de voces narrativas que asuman la responsabilidad y organización del relato¹².

Diseño estructural y plano semántico

La temprana aparición de *Rajatabla* a comienzos de la década del setenta¹³, trajo un marcado desconcierto en la recepción inmediata de lectores y críticos. Esto se debió, fundamentalmente, al polifacético diseño estructural y a las dilatadas dimensiones de un universo semántico asfixiante y apocalíptico, sostenido por un peculiar entramado diegético cuya multiplicidad de focalizaciones tornaba dificultosa su relación inmediata con obras que ocupaban en esos momentos el contexto literario.

Rajatabla sorprende, además, por la parcelación constante del discurso, por el atractivo que ejerce en la lectura la presencia de esa sucesión de textos indefinidos, breves, desconcertantes,

difíciles de clasificar, incisivos, que van conformando una mixtura de géneros influida por el lenguaje periodístico, particularmente el publicitario, signados por el predominio de una sucesión casi ininterrumpida de imágenes visuales que le confieren al texto una dinámica y un colorido muy particular. Sosnowski llama “ejercicios experimentales” a estos fragmentos de la novela que pretenden “narrar la desubicación del subdesarrollo” y su oprobiosa tiranía en un universo siempre frágil e inseguro y desde una focalización que se formaliza en un discurso que alterna y oscila al propio tiempo, y como sólo en la obra de Britto García esto parece ser posible, aunque la apreciación resulte paradójica, entre la imaginación ficcional y el innegable compromiso con su tiempo histórico¹⁴.

El discurso netamente narrativo, por momentos se transforma en escénico, por su dinamismo teatral; a causa de la superposición indiferenciada de fragmentos con registros de crónica (Lope) o de la presencia de cuentos que por su rigurosidad estructural conservan intactas las características de esta subespecie narrativa (“Usted puede mejorar su memoria”, “Muerte de un rebelde”, “Grupo”, “El monopolio de la moda”)¹⁵; se observa también la superposición de documentos, recortes periodísticos, confesiones, memorias, reflexiones, formulaciones instructivas, digresiones ensayísticas, reflexiones de tono filosófico, interdiscursividades tanto implícitas como explícitas, la intercalación de ciertos architextos genéricos como aquellos de la ciencia ficción, todo ello enfocado desde un mirador desde el cual se destaca la presencia de un humor ácido, la ironía cruel, la distorsión ¿paródica?¹⁶, que sombrea todo el relato. A lo largo de la obra asoma también la influencia que va a tener en Latinoamérica la convulsión social que propician las ideas del ‘68. Sí es paródica¹⁷, entendemos, la textualización de los variados estilos que se registran a lo largo de sus páginas y las múltiples miradas, tanto las que focalizan la representación de la violencia guerrillera urbana, como aquellas que se detienen para abundar en los rasgos que configuran a nuestras sociedades de consumo y a los males que una tecnología desquiciante proyecta sobre el cotidiano vivir del hombre en un mundo condenado y alienado.

Por otra parte, el texto, si lo consideramos novela, produce una sensación de extrañamiento por su entramado fragmentario, por momentos inconexo, de inspiración dispersa, de proyección apocalíptica, de un desarrollo caótico, marcado por la presencia de voces diversas que procuran, a veces inútilmente, darle coherencia discursiva al entramado novelesco. Si lo leemos como colección de cuentos, como proponen algunos críticos¹⁸, sorprende la aportación de materiales tan dispares para conformar una colección desconcertante, compuesta de la sumatoria de textos que se empeña en mostrarnos, siempre a partir de retazos o de inquietantes recortes, la distorsión alucinante y alucinada de la realidad en la cual extraños personajes, esbozos imperfectos de la naturaleza humana, se encuentran insertos a medias en la realidad de su tiempo, tanto inmediato como lejano.

Ángel Rama señala, a propósito de la tendencia fragmentaria que caracteriza a toda la época, que ésta proviene de la influencia de los modernos sistemas de comunicación de masas (periodismo, revistas, cine, televisión) y se manifiesta ostensiblemente en la fragmentación de la diégesis y en la marcada discontinuidad sintagmática. Estos aspectos sumados

[...] operan concentraciones breves de la más alta significación y conjuntamente ruptura del discurso, cuya ilación ya no se desprende de una continuidad explicativa sino del ensamble de materiales disímiles, provocativamente yuxtapuestos apelando justamente a su desemejanza para originar, como en la metáfora, una selección sémica que consiga enlazarlos y los articule en una secuencia de sentido¹⁹.

La crítica ha insistido en el tono paródico de los relatos contenidos en *Rajatabla*, centrados en diversos aspectos de la violencia urbana que caracteriza el cotidiano vivir de la Venezuela actual, violencia que, por otra parte, conforma un signo de la convulsionada atmósfera de toda Latinoamérica, de un complejo y arbitrario entramado textual, producto de una postura estética en consonancia con los convulsionados tiempos vividos. La obra

apunta, sin analizar ni procurar comprender, los signos de un momento histórico que parece haber vuelto la espalda a los problemas del hombre en tanto ser social.

Señor señoras que me matan sí estimados señores y señoras público presente me llevan para matarme de repente ustedes y que haciendo picnic se atraviesan en efecto me llevan para matarme en secreto [...]será donde la espesura natural conforme dirán los periódicos ocultada la excavación reciente y todas esas cosas²⁰.

En las hojitas clandestinas jamás se dijo falleció el camarada fulano ni tampoco la prensa dijo hallado cuerpo o ingresó prófugo en clínica y falleció de inmediato²¹.

Otro aspecto es aquel que satiriza las diversas formas de vida de las sociedades modernas, el hedonismo y la superficialidad como notas distintivas, a las que no escapa ni siquiera el arte, concebido a partir de una manifestación agresiva y dolorosa, nunca placentera, que golpea con su inesperada crudeza al espectador inocente. En la serie cuarta, que el autor titula muy significativamente "Ilusiones ópticas", cual si quisiera señalar que desde la óptica del lector se tratara simplemente de engaños o distorsiones perceptivas, encontramos una serie de fragmentos que aluden, implícita o explícitamente, a aspectos diversos del arte contemporáneo.

En "Artes posibles" el relato se despoja hasta de sus más superficiales cualidades en tanto mero entretenimiento para asumir, desde el simple "hacer" (obsérvese el tono del verbo usado para referirse a una labor claramente contrapuesta aquí al concepto de *poiesis*), una actitud de "ataque", de franca hostilidad, hacia el destinatario implícito del mensaje, sea éste de la índole que fuera, tanto visual como auditivo u olfativo. El concepto del arte por el arte, entendido como mero placer o, inclusive, también aquella otra visión del arte como compromiso, van a ser reemplazados por una actitud no crítica pero sí deliberadamente

punzante y provocadora que encuentra en el lector-espectador-destinatario, a su más caro y desprevenido contendiente:

Máquina maravillosa para hacer el arte, no esas tonterías debiluchas que llaman hoy arte, que apelan por separado a la vista, al oído, a otros sentidos o cosas así. El espectador es introducido en un tubo donde lo aturden fogonazos, caleidoscopios, estroboscopios (vista) barridos, estampidos, cataplunes y zuáquitis (oído) [...] vergazos (sentido del dolor) [...] violaciones (percepción sexual) penetraciones, introducciones de espéculos, insuflaciones, (percepción interna de los procesos orgánicos) [...] y como luego de sentida en su totalidad la experiencia artística ya para qué vivir, el espectador es atacado en su instinto de conservación, fibra a fibra deshilachado, macerado, masticado y digerido²².

Este segmento, “Artes posibles” se constituye, en tanto reflexión metadiscursiva, en una suerte de poética²³ de la postmodernidad y, simultáneamente, de la percepción, del destino y los alcances del arte en los tiempos actuales. El texto cruza indicios que ordenan posibles lecturas, atento al hecho de que en sí cada escritura propone, desde su propia formulación discursiva, una reflexión crítica sobre sí misma. Esto se puede hacer extensivo a toda la serie en títulos tales como “Antes yo era”, “Artista errante”, “Libros”, “Pantomorfón” o “Etra”. Dispuesta en atención a la sintaxis de la obra en el corazón de la misma, significa también uno de los núcleos germinales más significativos de *Rajatabla*. Desde su conformación pragmática de obra literaria su intención está centrada en golpear al espectador desde todos los ángulos hasta, literalmente, acabar con él de todas las formas posibles. El texto, no tan sólo desde su particular composición macroestructural, sino también por la intencionalidad impresa a las diversas microsecuencias narrativas²⁴, acentúa la intención de obtener del lector determinadas respuestas, sobre todo aquellas que quiebran viejas convenciones²⁵. Una, tal vez la más

importante, es aquella que alude al arte mismo por cuanto éste no alcanza a percibirse como el espejo donde el hombre pudo mirarse y reconocerse en su complejidad y en su diversidad. El discurso es, vanamente, repetición de otras escrituras; y las palabras y las ideas, repeticiones al infinito de una acción estéril que, lejos de connotar o de definir conceptos, principios, o hechos, se agota y se consume en sí misma.

De este significativo corpus forman parte también relatos alusivos a la temática que, como señala Tomassini, “se construyen como discursos que aluden o reelaboran otros discursos o textos y más que contar historias, en todo caso las presuponen. La estrategia predominante es la caricaturización de ciertas etiquetas de la crítica tales como ‘realismo’, ‘innovación artística’, ‘palimpsesto’, ‘destrucción’, etc. mediante su extensión al absurdo, en la que intervienen la parodia y el *pastiche*”²⁶.

Al decir de Seymour Menton, “lo que predomina es el tono violento que refleja el resentimiento y la frustración de la izquierda a fines de la década del sesenta frente a la muerte del *Che* Guevara y la derrota de los movimientos guerrilleros en Venezuela, en Guatemala y en otros países de la América Latina”²⁷. También Eva Klein advierte este carácter polifacético de la obra y la multiplicidad de planos que podemos encontrar en el relato del escritor venezolano y señala el hecho de que el texto, sucesivamente,

[...] yuxtapone una sorprendente diversidad de códigos, temas, puntos de vista, estilos [...] su distribución en siete partes, aparentemente irregulares, sin evidentes lazos de unión y subdivididos a su vez en un número irregular de narraciones cortas, hace pensar en un caos narrativo que no es tal cuando se revisa el libro con más rigor”²⁸.

Las siete partes que conforman la novela disponen un peculiar tejido estructural, caracterizado por un amplio espectro de códigos, narradores y tramas que acumulan testimonios y

experiencias de las que el texto dará cuenta a partir de un extenso y, a la vez, cercano o imprevistamente lejano plano semántico. Esta mirada, al tiempo que simula el ejercicio del *zoom* de la máquina fotográfica, aproxima o distancia alternativamente el objeto de la representación literaria. Esta alternancia de miradas es otro de los aspectos que provoca en los lectores ese desconcierto ante la gravitación alternativa de los hechos que se narran en los diversos registros discursivos.

Microrrelatos o microsecuencias narrativas

A partir de la puesta en discusión de la idea de totalidad se despierta una suerte de “obsesión epistemológica por los fragmentos o las fracturas”. Negada la totalidad, el universo será percibido ya no como una unidad en sí mismo sino que el acento estará puesto en su absoluta endeblez y fragilidad. La unidad será entonces reemplazada por el fragmento y la parataxis. Al discutirse la posibilidad de reconstruir el mundo como un todo sobreviene la quiebra, la ruptura, las fracciones, las astillas, los retazos, la consecuentemente necesaria parcelación de ese todo unívoco, a partir de las fisuras producidas y de la incapacidad del discurso de representar la unidad.

Si proyectamos esto al campo literario veremos de qué modo la existencia humana, la vida cotidiana, la reconstrucción de momentos de la historia, los registros de cuño autobiográfico, marcados por la focalización de un yo responsable del discurso o por la desaparición u ocultamiento del garante de la enunciación, se ocuparán de reconstruir o de rearmar parcelas de esas realidades. Esta retaceada visión de la realidad se encuentra comprimida en una estrecha narración que recibe nombres diferentes, aunque diversas suelen ser también sus manifestaciones. Su naturaleza ficcional y la extrema brevedad son rasgos constitutivos de esta especie narrativa que por esto mismo juega a menudo con la sugerencia y con la elipsis.

La sumatoria de fracciones va delineando a lo largo de *Rajatabla* una estética del fragmento, con algunas cualidades ya

señaladas, caracterizada por un entrecruzamiento de transgresiones y recuperaciones discursivas que provienen de otros registros, en procura de delinear ésta que ha sido considerada como una sub-especie narrativa en busca de su formalización definitiva. Al respecto nos dice Violeta Rojo que

[...] el carácter proteico o des-generado se debe a que es un sub-género en formación, que convierte al minicuento en un género experimental. Que los géneros arcaicos y modernos utilizados son parodiados y que, además, el carácter proteico se debe, o es debido al juego intertextual indispensable para conseguir la brevedad y la condensación de la anécdota. Esto es, que el des-género del minicuento constituye tanto su origen como una estrategia narrativa²⁹.

Dentro de los fragmentos podemos reconocer secuencias narrativas o descriptivas que completan un amplio abanico de contingencias temáticas, cuya responsabilidad se deposita en una serie de voces muchas veces inexploradas que tienen a su cargo la organización de los relatos. Una amplia gama temática se despliega en microsecuencias narrativas o descriptivas que conforman el mundo fragmentado que la novela dibuja en una serie de secuencias superpuestas. Esta percepción siempre parcelada de la realidad, apresada en una sucesión de microrrelatos, o secuencias diegético-narrativo-referenciales breves, la esbozan en apretada síntesis. Desde esta perspectiva lo que se quiere representar, en todo caso, es la diversidad.

Eliminamos deliberadamente la denominación de cuentos porque, como ya se señaló, en rigor no se ajustan (excepto unos pocos ya destacados) al paradigma ficcional que lo denomina. Asumimos, en todo caso, una marcada hibridación discursiva como rasgo constitutivo y caracterizador de los relatos de *Rajatabla*. Queremos señalar también que esto no constituye ningún juicio desvalorativo; por el contrario procuramos establecer con ello ciertas marcas distintivas de este particular entramado

discursivo. Con ello queremos significar también, caracterización que compartimos con Lauro Zavala, que preferimos llamarlos microrrelatos en vez de minicuentos, por la actualidad de sus estructuras y por su carácter de construcciones experimentales, irrepetibles e inclasificables.

Violeta Rojo al intentar caracterizar lo que llama una “modalidad des-generada” ensaya un “intento taxonómico frustrado” que, a modo de cascada lingüística, deja caer una sucesión cuasi irónica de denominaciones, algunas francamente ingeniosas e innovadoras, que procuran delinear en sus marcas esenciales y al propio tiempo caracterizar, señalando expresamente su extrema brevedad como un sello distintivo, a estas peculiares secuencias narrativas:

En la literatura crítica sobre el tema podemos encontrar una multitud de expresiones, intentos taxonómicos frustrados: arte conciso, brevicuento, caso (los de Anderson Imbert), cuento breve, cuento brevísimo, cuento corto, cuento cortísimo, cuento diminuto, cuento en miniatura, cuento escuálido, cuento instantáneo, cuento más corto, cuento rápido, fábula, ficción de un minuto, ficción rápida, ficción súbita, microcuento, microficción, micro-relato, minicuento, minificción, minitexto, relato corto, relato microscópico, rompenormas, texto ultrabrevísimo, ultracorto, varia invención, (los de Juan José Arreola) y textículos³⁰.

Se ha dicho, pese a la diversidad de vocablos que Rojo despliega para nombrarlos, que el término “microrrelato”, cuya paternidad se adjudicó a José Emilio Pacheco, es, de todas, la acepción más aceptada. Valadés, por su parte, los llama “minicuentos” y Lauro Zavala quien estableció como criterio taxonómico inamovible la extensión de estos relatos, la cual no debe exceder las 400 palabras, las llamó “minificciones”. Como podemos observar cada una de las denominaciones designa, más allá de la extensión común, aspectos muy específicos y significativos de los mismos. Uno acentúa su condición de relato con lo cual amplía significativamente tanto el campo semántico

como su naturaleza proteica; el segundo lo ciñe a un tipo de composición más estanca que de suyo debe ajustarse a determinadas características; en el tercer caso, en cambio, el acento está puesto fundamentalmente en acentuar su estatuto ficcional. Por esto entendemos que la denominación de “microrrelatos” es no solamente la más ajustada a su particular composición sino la que mejor registra la variabilidad del género.

Caracterizadas, como las nominaciones anteriores dejan ver, por sus poco usuales dimensiones, por la densidad diegético-narrativa, por la hechura apretada de su prosa, por la condensación de los eventuales mensajes que se pretenden transmitir, estas formas han cobrado, sobre todo en los últimos tiempos, una inusitada vigencia. La rapidez con que fluye el cotidiano devenir del hombre de nuestro tiempo, la aceleración de las actuales formas de vida, la premura con que se condiciona nuestro accionar en el mundo, lleva al hombre a preferir estas formas brevísimas de narraciones que apuramos, en el ejercicio de la lectura, entre los cada vez más minúsculos intersticios que nos deja la cotidianidad.

David Lagmanovich se ha ocupado en una obra reciente³¹ de caracterizar lo que denomina minificción o microrrelatos o microtextos³² hispanoamericanos. Lauro Zavala, por su parte³³, en un importante y significativo estudio, llama series fractales a los volúmenes integrados por minificciones que conservan entre sí similitudes formales. Esta tendencia a la brevedad extrema suele ir acompañada de un rechazo al exceso de ornamentación en los relatos, y está marcando una tendencia a la depuración de la prosa hasta llegar a su tronco mismo, al dejar de lado la frondosidad del follaje. Implica depurar el discurso de toda redundancia, ponderar las líneas argumentales puras y, como consecuencia, destacar su característica más notoria: la brevedad. Gabriel Jiménez Emán sacrifica voluntariamente este aspecto a favor de la *intensidad*. “Lo que importa, entonces, -señala- no es su carácter escueto, sino la eficacia de su síntesis”³⁴.

Lauro Zavala, sin lugar a dudas el crítico que con más asiduidad ha ahondado en su estudio en procura de un intento de

caracterización, inscribe a estas brevísimas composiciones “por su naturaleza fragmentaria, irónica e intertextual en el contexto de la narrativa postmoderna”. Agrega, además, que toma “el término fractal de la física contemporánea, donde es utilizado para referirse a series donde hay simetrías recursivas”.

Estos relatos, formas características de la Postmodernidad, en sus manifestaciones escritas o fílmicas, como lo demuestra también uno de los maestros del género, Steven Spielberg, se revelan en composiciones unitarias de formato breve, “poblados de ironías, monstruosidades, insanías mentales o situaciones inquietantes, que siembran aún más dudas ante lo que somos o seremos. No son portadores de certidumbres”. Aquí se manifiesta su mayor diferencia con los narradores tradicionales, quienes se ocupaban de textualizar asuntos más serios de la realidad. Su reproducción más o menos fiel, registrada en obras extensas de noble aliento, será reemplazada o dejará lugar a estas microsecuencias caracterizadas por “la experimentación, la apuesta por la palinodia, el fragmento y la interpolación, parecen tener un valor más allá del autoritarismo del ‘género mayor’”³⁵.

La extensión será sacrificada en estos casos a favor de la intensidad y de una densidad semántica que las torna altamente significativas. Eliminado el fárrago que supone a veces un crecimiento diegético exagerado se cede el paso a la concentración, a la densidad y a la cohesión textual como reiterada búsqueda procedimental. La obra literaria trabaja no en la extensión significativa y frondosa del recuento de hechos o situaciones que se arraciman en la trama narrativa sino, antes bien, el discurso se formaliza por acumulación y condensación, en la profundidad que le proporciona el entramado conceptual y el burilamiento y la estrechez casi poética de la frase.

El fragmento, así concebido dentro de esta estética particular que le provee un sentido, tiene además de una forma que le concede entidad y de una geometría también propia, el poder de representar una visión siempre fragmentada, quebrada, astillada, parcializada de la realidad. Siguiendo la idea barthesiana del fragmento es que afirma Omar Calabrese que “la estética del

fragmento es un derramarse eludiendo el centro o el orden del discurso”³⁶. El caos, lo casual, lo imperfecto, lo cercenado y quebrado, lo inconcluso, es siempre preferible -desde esta perspectiva- a un implacable ordenamiento del universo. Por este motivo, presidida de la intención de mostrar una visión del mundo seccionada, difusa, inconclusa, esta estética del fragmento se ajusta perfectamente a los significados que se pretenden representar.

El narrador o los narradores desaparecen tras una diégesis caracterizada por una marcada objetividad, donde podemos señalar, por ejemplo, la idea del arte total, una forma cruel de canibalismo urbano, el mundo regido por cerebros artificiales, el dominio de la técnica y la agonía de la humanidad, el sin sentido de la vejez, la violencia de la guerrilla, la marginalidad, el refinamiento de las torturas, los problemas que puede acarrear la escritura o el arte, la lectura crítica de la actualidad, los imperiosos designios de la moda, la agonía y la extinción de la propia humanidad:

Al encender el nuevo aparato lo primero que notarás será que las modas del mediodía han cedido el paso a las modas de las dos de la tarde y que una tempestad de insultos te espera si sales a la calle con tus viejas corbatas de la una y veinticinco³⁷.

La extrañeza que la lectura del texto produjo queda registrada en la variedad de críticas que la misma obtuvo, desde la de Luis Alberto Crespo que considera a *Rajatabla* como “una obra que insiste en la inutilidad de escribirse” hasta la más ajustada de Isaías Peña Gutiérrez que procura relacionarla con otros textos y de este modo consigue formalizar una lectura intertextual de la misma.

Luis Britto García encara la realidad con una filosofía sulfúrica [...] Y con un tono narrativo de clara ascendencia kafkiana o kosinskiana, nos sumerge en un mundo donde el

símil de los dos espejos que colocados uno frente al otro a sí mismos infinitamente, y donde la figura del círculo vicioso [...] son los imperantes. Sólo que, para Kafka su mundo se quedó en la angustia existencial y para Britto va hasta la sonrisa consciente (que es válida) de una solución dialéctica para el proceso capitalista³⁸.

Conclusiones

Podemos concluir que esta obra del escritor venezolano conlleva una de las expresiones más personales de los registros actuales. Símbolo de una visión apocalíptica y finitista del mundo en el que hoy estamos inmersos, es reflejo toda ella de la necesidad de disolver ese universo a partir de una serie de ejercicios experimentales, de naturaleza proteica, que procuran captar su sin sentido y su locura. En el plano semántico se destaca el predominio de una tecnología deshumanizada y el bombardeo incoherente de los medios de comunicación de masas que han invadido malamente todos los intersticios culturales, aspectos que han llevado al hombre, parece decir entre líneas Britto, a un paulatino proceso de deshumanización y de enajenamiento.

Denuncia mordaz del aniquilamiento y de la agonía de la cultura occidental, su obra es, desde una visión prospectiva de los inciertos caminos que nos ha tocado recorrer, como un anticipo del exterminio de toda la humanidad en aras de la deshumanización, merced al avance implacable y demoledor de la tecnología que, en vez de estar al servicio del hombre, como era dable esperar, lo deja al arbitrio de su sinrazón y de su locura.

También desde lo formal, si bien no se trata aquí de construcciones brevísimas, su carácter de microrrelatos o minitextos queda ampliamente justificado por las razones que hemos procurado desgranar a lo largo del trabajo y que facilitan la pertinencia de su incorporación en una línea de representación de

la realidad que, de suyo, torna necesaria la densidad perceptiva propia de las llamadas minificciones.

NOTAS

¹ Alfonso de Toro. "Postmodernidad y Latinoamérica" (con un modelo para la narrativa postmoderna). En: *Revista Iberoamericana*. Nº 155-156, vol. LVII, abril-septiembre, 1991, pp. 455-460.

² Donald L. Shaw. *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*. 6ta. ed. ampliada. Madrid, Cátedra, 1999, p. 253.

³ *Ibid.*, pp. 259-260.

⁴ Antonio Skármeta. "Al fin y al cabo, es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano". En: Ángel Rama (ed.). *Más allá del Boom: literatura y mercado*. Buenos Aires, Folios Ediciones, 1984.

⁵ *Ibid.*

⁶ En dos ocasiones Britto García toma a Lope de Aguirre como personaje; la primera se incluye como uno de los fragmentos de *Rajatabla*. El episodio se recorta de los sucesos de la Jornada y se acota a los momentos previos de su ejecución. La segunda es una pieza teatral, *El Tirano Aguirre o la Conquista de El Dorado* (1975), durante la cual los expedicionarios, a diferencia del viaje histórico que registran los cronistas, encuentran El Dorado. Pese a que el autor torció a su libre albedrío el ámbito referencial, cambiar el rumbo de la historia no modificó sustancialmente nada y las consecuencias fueron igualmente funestas para los personajes de la historia. Si transponemos el ámbito del discurso podemos inferir lo que Britto propone: aunque El Dorado se hubiese descubierto, la historia no hubiese cambiado sustancialmente

⁷ En 1970 la obra recibe el Premio Casa de las Américas. Casi una década más tarde, en 1979, un jurado de Casa de las Américas otorga su reconocimiento al venezolano, esta vez por *Abrapalabra*. Esta distinción, más previsible por su envergadura de novela total, de concepción polifónica, recae sobre un registro novelesco de cuño histórico caracterizado por una mirada tangencial y relativa del período

correspondiente a la conquista de América hasta llegar a lo que son preocupaciones recurrentes en Britto, la guerrilla, la tecnología y sus repercusiones en el mundo actual y en el funcionamiento de nuestras sociedades. En rigor, nos encontramos ante una focalización apenas alusivamente referencial. *Abrapalabra* es una obra destacada de lo que conocemos como Nueva Novela Histórica.

⁸ Saúl Sosnowski. "Lectura sobre la marcha de una obra en marcha". En: Ángel Rama (ed.). *Más allá del boom...* Ed. cit., p. 225.

⁹ Luis Britto García. *Rajatabla*. 2da. ed. Venezuela, Alfadil Editores, 1995. En adelante se citará por esta edición.

¹⁰ Destacamos también que, pese a la pluralidad de ese universo semántico desconcertante para los tiempos en que fue escrita, al registrar una modalidad discursiva que se adelanta a su época, a la ambivalencia genérica que el texto propone y de allí a las eventuales propuestas que propone, *no* es una obra convenientemente estudiada por la crítica.

¹¹ Sonia García. "Rajatabla o la denuncia a través de la imaginación". En: *Memorias de las Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana* (Jalla). La Paz, Bolivia, Plural Editores, 1995, p. 331.

¹² Alicia Sarmiento. "Rajatabla, de Luis Britto García, la escritura del fracaso". En: Clara Alicia Jaliff de Bertranou (comp.). *Anverso y Reverso de América Latina; Estudios desde el fin del milenio*. Mendoza, EDIUNC, 1995, p. 471.

¹³ Según el propio Britto si bien se publica en 1970, estaba ya escrita en los últimos tramos de la década del 60, lo que torna todavía más significativo ese temprano carácter tan marcadamente apocalíptico y finitista y su apertura a un campo semántico desconcertante.

¹⁴ S. Sosnowski. *Op. cit.*, p. 224.

¹⁵ Seymour Menton. *El cuento hispanoamericano*. México, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 676.

¹⁶ Señalaremos algunas consideraciones de Genette relacionadas con el término *parodia* por considerarlas pertinentes a los efectos que nos ocupan en esta comunicación: "El vocablo *parodia* es habitualmente el

lugar de una confusión muy onerosa, porque se utiliza para designar tanto la deformación lúdica, como la transposición burlesca de un texto, o la imitación satírica de un estilo. La razón principal de esta confusión radica en la convergencia funcional de estas tres fórmulas, que producen en todos los casos un efecto cómico, en general a expensas del texto o del estilo 'parodiado'". (Esto es: la parodia estricta, el travestismo o el pastiche satírico). El paréntesis es nuestro. Gerard Genette. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducción de Celia Fernández Prieto. Madrid, Taurus, 1989, p. 37.

¹⁷ Más ajustada al sentido de nuestro texto es la siguiente precisión de Genette: "[...] propongo (re) bautizar *parodía* la desviación de (un) texto por medio de un mínimo de transformación, [...]". *Ibid.*

¹⁸ Es significativo el hecho de que sea Seymour Menton, un estudioso del relato breve en Hispanoamérica, quien repara en su condición de cuentos para afirmar que "De cierta manera, *el tono de la cuentística hispanoamericana* de 1970 a 1985 lo establece el venezolano Luis Britto García (1940) con el volumen *Rajatabla* (1970)". El resaltado es nuestro. *Op. cit.*, p. 663.

¹⁹ A. Rama. *Op. cit.* p. 41.

²⁰ L. Britto García. "Picnic interrumpido", p. 18.

²¹ L. Britto García. "Muerte de un rebelde, p. 29.

²² L. Britto García. "Artes posibles", p. 111.

²³ Usamos el término poética con todas las implicancias teóricas que Fernando Lázaro Carreter en su obra *Estudios de poética* utiliza para designar y significar a todo "proceso dinámico, con su dialéctica propia, en el que cada obra supuso una toma de posición distinta ante una misma poética". En: Fernando Lázaro Carreter. *Estudios de Poética*. Madrid, Taurus, 1976. Optamos por esta acepción en tanto la misma hace hincapié sobre la poética como fuerza dinámica estructuradora del texto.

²⁴ Para Lauro Zavala "la minificción puede llegar a ser la escritura más característica del tercer milenio, pues está muy próxima a la fragmentación paratáctica de la escritura hipertextual, propia de los

medios electrónicos". Agrega a continuación: "Los problemas que enfrenta la minificción en relación con la teoría, la lectura, la publicación, el estudio y la escritura son al menos los relativos a seis áreas: brevedad, diversidad, complicidad, fractalidad, fugacidad y virtualidad". Lauro Zavala. *Cartografías del cuento y la minificción*. Sevilla, Editorial Renacimiento, 2004, p. 70.

²⁵ Francisco Chico Rico establece las implicancias que se pueden establecer a partir de esta dimensión pragmática del discurso: "Las unidades composicionales del discurso, organizadas sintáctico-dispositivamente y consideradas en conjunto, se encuentran incluidas por medio de aquél en la dimensión pragmática constituida por el complejo conjunto de relaciones establecido en el seno del ámbito textual entre el texto que dichas unidades forman, su productor y su receptor, participantes ambos de un determinado contexto general de comunicación. Mientras que el primero determina y organiza el discurso según sus particulares intenciones comunicativas, el segundo es el destinatario del mismo, sobre el que puede influir, en punto a la satisfacción de sus necesidades, en gran medida, en virtud de la específica organización macrocomposicional que realice". F. Chico Rico. *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo*. Murcia, Universidad de Alicante, 1988, p.109.

²⁶ Graciela Tomassini. "Hipertextualidad y ética en *Rajatabla*, de Luis Britto García". En: *El cuento en Red*, n. 2, Otoño, 2000, p. 7. <
http://cuentoenred.xoc.uam.mx/cer/numeros/no_2/pdf/no2_tomassini.pdf
>

²⁷ S. Menton. *Op. cit.*, p. 676.

²⁸ Eva Klein. "*Rajatabla*: en el proceso de la renovación de la narrativa venezolana del sesenta". En: *Revista Iberoamericana*. N° 166-167, vol. LX, 1994, p. 540.

²⁹ Violeta Rojo. "El minicuento latinoamericano: modalidad degenerada". En: *ESTUDIOS. Revista de Investigaciones literarias*. N° 6, Caracas, año 3, julio-diciembre 1995, p. 73.

³⁰ *Ibid.*, p. 66.

³¹ David Lagmanovich. *Microrrelatos*. Buenos Aires - Tucumán, Cuadernos de Norte y Sur, 1999.

³² Al considerar estas formas narrativas no queremos dejar de hacer mención a los brevísimos poemas japoneses llamados *haiku*, aunque entre ambos deban señalarse también notables diferencias: la primera, y también la más perceptible a simple vista, es la que se manifiesta en su disposición formal en un caso de verso y, en el otro, de prosa; la segunda, por su parte, refiere a su gestación como forma artística: las breves composiciones japonesas datan del siglo XVI mientras el microrrelato puede situarse, según entiende Lagmanovich a partir de la década del '50.

³³ Una serie fractal es, según Zavala, en términos de minificción, aquella en la que cada texto es literariamente autónomo, es decir, que no exige la lectura de otro fragmento de la serie para ser apreciado, pero conserva determinados rasgos formales comunes con el resto de la serie. Entendemos que, en el sentido que Zavala le confiere a las llamadas series fractales, *Rajatabla* puede ser leída como tal.

³⁴ Gabriel Jiménez Emán. *Ficción Mínima. Muestra del cuento breve en América*. Caracas, Fondo Editorial Fundarte, Alcaldía de Caracas, 1996, p. 9.

³⁵ *Ibid.*, p. 8.

³⁶ Omar Calabrese. *La era neobarroca*. 2da. ed. Madrid, Cátedra, 1987, p. 102 (Signo e imagen).

³⁷ L. Britto García. "El monopolio de la moda", p. 81.

³⁸ Eva Klein. *Op. cit.*, p. 538.

BIBLIOGRAFÍA

Luis Britto García. *Rajatabla*. 2da. ed. Venezuela, Alfadil Editores, 1995.

Omar Calabrese. *La era neobarroca*. 2da. ed. Madrid, Cátedra, 1987. (Signo e imagen)

- Francisco Chico Rico. *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo*. Murcia, Universidad de Alicante, 1988.
- Alfonso De Toro. "Postmodernidad y Latinoamérica" (con un modelo para la narrativa postmoderna). En: *Revista Iberoamericana*. Nº 155-156, vol. LVII, abril - septiembre 1991, pp. 455-460.
- Sonia García. "Rajatabla o la denuncia a través de la imaginación". En: *Memorias de las Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana* (Jalla). La Paz, Bolivia, Plural Editores, 1995, pp. 331-335.
- Gerard Genette. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducción de Celia Fernández Prieto. Madrid, Taurus, 1989.
- Gabriel Jiménez Emán. *Ficción Mínima. Muestra del cuento breve en América*. Caracas, Fondo Editorial Fundarte, Alcaldía de Caracas, 1996.
- Eva Klein. "Rajatabla: en el proceso de la renovación de la narrativa venezolana del sesenta". En: *Revista Iberoamericana*. Nº 166-167, vol. LX, 1994, pp. 537- 547.
- David Lagmanovich. *Microrrelatos*. Buenos Aires - Tucumán, Cuadernos de Norte y Sur, 1999.
- Fernando Lázaro Carreter. *Estudios de Poética*. Madrid, Taurus, 1976.
- Jean- Francois Lyotard. *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Traducción de Mariano Antolín Rato. Madrid, Teorema, 1987.
- Seymour Menton. *El cuento hispanoamericano*. México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Ángel Rama. "Los contestatarios del poder". En: Rama, Ángel (ed.). *Más allá del boom: literatura y mercado*. Buenos Aires, Folios Ediciones, 1984.
- Violeta Rojo. "El minicuento latinoamericano: modalidad des-generada". En: *ESTUDIOS. Revista de Investigaciones Literarias*. Caracas, nº 6. año 3, julio-diciembre 1995.
- Alicia Sarmiento. "Rajatabla de Luis Britto García, la escritura del fracaso". En: Clara Alicia Jaliff de Bertranou (Comp.). *Anverso y*

Reverso de América Latina, Estudios desde el fin del milenio. Mendoza, Argentina, EDIUNC, 1995.

Donald L. Shaw. *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo.* 6ta. ed. ampliada. Madrid, Ediciones Cátedra, 1999.

Antonio Skármeta. "Al fin y al cabo, es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano". En: Ángel Rama. Ed. cit.

Saúl Sosnowski. "Lectura sobre la marcha de una obra en marcha". En: Ángel Rama. Ed. cit.

Graciela Tomassini. "Hipertextualidad y ética en *Rajatabla*, de Luis Britto García". En: El cuento en Red, n. 2, Otoño, 2000, <http://cuentoenred.xoc.uam.mx/cer/numeros/no_2/pdf/no2_tomassini.pdf>.

Lauro Zavala. "*Rajatabla* de Luis Britto García: la palabra como invocación". Prólogo. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993. Citado por: Graciela Tomassini. "Hipertextualidad y ética en *Rajatabla*...", art. cit.

-----". "Estrategias literarias, hibridación y metaficción en *La sueñera* de Ana María Shua". En: <http://www.iacd.oas.org/RIB/%201> (20 de diciembre de 2001).

-----". "Dos acercamientos al cuento. Seis propuestas para la minificción: un género para el tercer milenio". En: *Revista Panameña de Cultura Maga*. N° 42-43, sept.-dic., 2000. [Revista digital: <http://www.atp.ace.pa/revistas/4243_5.html> (20 de octubre de 2001).

-----". *Cartografías del cuento y la minificción*. Sevilla, Editorial Renacimiento, 2004, p. 70.

María Antonia Zandanel de Gonzalez. "El relato histórico como práctica discursiva: a propósito de *Rajatabla*, de Luis Britto García". En: *Primer Centenario de la Reconciliación Ibero-Americana (1898-1998). Memorias del VI Congreso de la Sociedad Latinoamericana*

de Estudios sobre América Latina y el Caribe. Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, 2000, tomo I.

-----, *Los procesos de ficcionalización del discurso histórico en la leyenda de El Dorado*. Mendoza, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 2004.